ROBERT-HENRI BLASER

LE MINNESINGER RODOLPHE DE NEUCHATEL

ET SON ŒUVRE DANS L'HISTOIRE DU LYRISME ALLEMAND DU MOYEN AGE

Leçon inaugurale d'un cours de privat-docent, donnée le 5 novembre 1954 à l'Université de Neuchâtel

---

EXTRAIT DU « MUSÉE NEUCHATELOIS »
ANNÉE 1955

NEUCHATEL
IMPRIMERIE CENTRALE S. A.
1955

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555008_0011

Fig. 1. Miniature tirée du *codex manesse* ou grand manuscrit de Heidelberg, copié à Zurich dans la première moitié du XIVe siècle. L'original (dimensions : 352 sur 247 mm.) se trouve à la Bibliothèque Universitaire de Heidelberg (Pal. germ. 848, p. 20a).

ROBERT-HENRI BLASER

LE MINNESINGER RODOLPHE DE NEUCHATEL

ET SON ŒUVRE DANS L'HISTOIRE DU LYRISME ALLEMAND DU MOYEN AGE

Leçon inaugurale d'un cours de privat-docent, donnée le 5 novembre 1954 à l'Université de Neuchâtel

---

EXTRAIT DU «MUSÉE NEUCHATELOIS»
ANNÉE 1955

NEUCHATEL
IMPRIMERIE CENTRALE S. A.
1955

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

A mon père JEAN BLASER
qui a éveillé et entretenu en moi l'amour
de la patrie neuchâteloise.

A la mémoire de mon grand-père
HENRI BLASER
inspecteur des écoles, directeur de l'Ecole normale
de Neuchâtel.

LE MINNESINGER RODOLPHE DE NEUCHATEL ET SON ŒUVRE DANS L'HISTOIRE DU LYRISME ALLEMAND DU MOYEN AGE

Rodolphe de Neuchâtel composa ses chansons vers la fin du XIIe siècle et le début du XIIIe, période marquée par la lente évolution qui dégage peu à peu l'esprit occidental des liens de l'Eglise. La pensée s'émancipe, la piété perd de son ascétisme et se tourne aussi vers le monde, toute la vie devient plus profane.

La direction spirituelle de la société passe désormais à la chevalerie, puissance séculière fortifiée par les Croisades ; aux vertus premières du guerrier, honneur et bravoure, s'en ajoutent d'autres, celles d'une aristocratie : une discipline intérieure, la noblesse du geste et de l'esprit, la sagesse, la constance, principes à la fois d'éducation morale et de savoir-vivre, condensés alors dans le terme *diu mâze*, c'est-à-dire : mesure en toutes choses, « manière » ou tenue. La place prépondérante accordée à la femme est cause d'un affinement des mœurs, d'un sens nouveau de la forme ; c'est une culture esthétique, prête à prendre le beau pour le bien ; elle prise la perfection physique tout autant que la beauté morale et — ce qui nous intéresse surtout — elle va former le public le plus réceptif, le plus sensible aux qualités formelles de la poésie.

Ces idéaux naissent en France, mais ils s'imposent bientôt dans toute l'Europe et, en Allemagne particulièrement, suscitent une véritable floraison intellectuelle et artistique. Il est intéressant de relever que cette civilisation chevaleresque fit, en quelque sorte, son entrée en Allemagne par la porte que lui ouvrit la diète de Mayence, convoquée par Frédéric Barberousse en 1184, c'est-à-dire à un des moments les plus brillants de l'histoire de ce pays. L'extension de la puissance des Hohenstaufen — rappelons que la Suisse actuelle faisait alors partie du Saint-Empire romain-germanique — permit à cette culture romane dite tardive de se

développer avec son Minnesang, ses poèmes épiques, ses arts plastiques de Bamberg, Naumbourg et Magdebourg, avec ses cathédrales et ses manoirs, manifestations prodigieuses d'une culture séculière, dont l'épanouissement ne peut être comparé qu'à celui des plus beaux temps de l'Antiquité.

Les poèmes des Minnesinger nous sont restés comme un témoignage unique de cette époque. La poésie courtoise du moyen âge est le Minnesang : « chant consacré à la *Minne*, c'est-à-dire à une conception quintessenciée, sublimée de l'amour [1] » et destiné à distraire la société féodale. Le thème en est l'amour voué à la femme, au sens particulier admis par la société d'alors, c'est-à-dire le culte de la femme mariée. L'homme l'aborde humblement, avec des paroles de soumission, s'inclinant devant son jugement et ses caprices. Elle l'honore en lui permettant de l'aimer, même si cet amour reste sans autre récompense qu'un regard et un salut. Jusque-là, le mariage dépendait de convenances familiales et politiques ; la compagnie d'un chevalier était celle de ses pairs et des courtisanes. Mais, au temps où fleurit cette société courtoise et où domine la conception nouvelle de la galanterie, le besoin d'aimer du chevalier, assouvi jusqu'alors auprès de femmes de basse condition, s'adresse à l'épouse d'un noble ; il la regarde comme sa dame, il est son serviteur et voit en elle le symbole de la beauté purificatrice et du pouvoir divin de créer la beauté. Sous cet angle de l'amour entre égaux, la femme devient l'objet d'une ardente aspiration, mélange de dévotion à la beauté et de désir humain, sentiment que l'on cherche à cultiver et à développer. L'amant ne renonce certes pas, de prime abord, à tout espoir positif, mais comme le sacrifice lui en est le plus souvent imposé par les circonstances, la poésie amoureuse prend peu à peu un caractère de pureté platonique, cette « intériorité » caractéristique que lui donne l'abnégation, le romantisme porté à l'abstraction pouvant mener jusqu'au sarcasme.

L'origine de cette poésie n'est d'ailleurs pas encore complètement éclaircie. Certains auteurs y voient une influence arabe [2] qui se serait manifestée par l'entremise des cours mauresques d'Espagne ; d'autres pensent à un développement de la poésie latine des religieux dédiée aux

[1] A. Moret, *Anthologie du Minnesang*, vol. XIII de la *Bibliothèque de philologie germanique*. Paris, 1949, p. 8.

[2] K. Burdach, *Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes*. Sitz. ber. Preuss. Akad. Wiss. 1918, p. 991, 994, 1072, 1295 et : *Vorspiel* I, 1. Halle, 1925, p. 253-333. — S. Singer, *Arabische und europäische Poesie im Mittelalter*. Abh. Preuss. Akad. Wiss. 1918, p. 13, et *Zschr. dtsch. Philol.* vol. 52, 1927, p. 89-92. — J. Hell, *Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*. Erlangen, 1927. — L. Ecker, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang*. Eine motivgeschichtliche Untersuchung. Thèse, Berne, 1934.

princesses [1], d'autres encore ont songé à l'exemple offert par les cantiques à la Vierge [2]. Moret, lui, tire la conclusion suivante : « Le seul fait qu'on a pu tenter de résoudre le problème de façons si diverses, et sans invraisemblance, montre l'impossibilité d'une source unique. Aucune théorie, à coup sûr, n'est la seule vraie, aucune ne satisfait toutes les exigences. Toutes pourtant sont justes par quelque côté [3]. »

Il est en tout cas prouvé que les premières chansons des troubadours apparaissent en Provence vers l'an 1100. Leur formation pourrait s'expliquer aisément par les conditions culturelles de cette contrée et sa tradition gréco-romaine, par les dispositions d'une époque qui engendra la mystique et tira de l'opposition chrétienne entre l'amour sacré et l'amour profane (*Charitas* et *Cupiditas*) la conception transcendante toute particulière d'une vénération presque religieuse de la femme. De là cette conception de l'amour pur, la *hohe Minne*, qui, en tant que partie intégrante de la culture courtoise, a fait son apparition triomphale dans le nord de la France vers 1160, franchi le Rhin vers 1170 et subi enfin en Italie, avec le *dolce stil nuovo*, une dernière métamorphose.

Le Minnesang n'est pas seulement une nouvelle forme d'art : il exprime un idéalisme tout à fait neuf. Sa vérité intérieure, sa poésie, sont la plus haute aspiration à la beauté, à un monde plus noble. En Allemagne, la beauté de la forme est pour la première fois ressentie comme quelque chose de sacré. Le culte de la forme devient le symbole d'une vénération de la beauté, inconnue jusqu'alors. Le Minnesang a, de ce fait, une tendance consciemment didactique. Ehrismann s'exprime à ce sujet comme suit : « La culture courtoise ne se borne pas à une certaine tonalité des rapports extérieurs et des relations sociales, à la galanterie, à la politesse, elle repose sur des principes de moralité. La *Minne* possède une force éducatrice morale, elle est source de toutes vertus, *fons et origo omnium bonorum* [4]. » Le Minnesang vise à éduquer, à affiner les sentiments et à élever la sensibilité sans jamais toutefois pousser à l'action, ce à quoi tend en revanche l'épopée médiévale. « Ce n'est pas », ajoute Ehrismann, « l'ensemble des manifestations de la volonté (résumées dans l'épopée sous leurs formes héroïque et amoureuse) qui est

[1] H. Brinkmann, *Geschichte der lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter*. Halle, 1925, et : *Entstehungsgeschichte des Minnesangs*. Halle, 1926.

[2] Fr. Gennrich, *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs*. Ein literarisch-musikwissenschaftlicher Beitrag, dans *Dtsch. Vjschr. Lit.wiss. u. Geistesgesch.*, vol 7, 1929, p. 187-227.

[3] A. Moret, *Les débuts du lyrisme en Allemagne*, vol. 27 des *Travaux et mémoires de l'université de Lille*. Lille, 1951, p. 118.

[4] G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*. München, 1935, vol. IV, p. 188.

envisagé ici, ce n'est pas le côté viril, actif, puissant du caractère chevaleresque qui porte à l'action, mais l'inclination d'un cœur qui se donne et qui s'absorbe en un seul désir, une seule image, celle de la femme aimée. Le culte de la femme, sa vénération forment la base spirituelle du Minnesang. La femme est le type de ce qui est parfait, c'est un être presque supraterrestre dont un reflet du ciel enveloppe la beauté [1]. »

Dans les régions de langue allemande, la poésie lyrique amoureuse doit être divisée en deux catégories bien distinctes : l'ancien Minnesang dit autochtone, parfaitement illustré par les chansons du sire de Kürenberg (en Basse-Autriche) et le Minnesang véritable, plus récent, qui, à partir de 1170, s'est développé d'après les modèles d'origine romane et qui connaît déjà une première floraison vers 1180. Il adapte le genre provençal au goût et à la sensibilité germaniques et élimine l'élément personnel du lyrisme des troubadours, en donnant à la *Minne* un caractère général et symbolique et en exaltant l'élément spirituel.

Sous l'influence française, cette évolution commença au bord du Rhin et s'étendit ensuite, presque simultanément, dans les autres régions de langue allemande, favorisée par des conditions de vie sociale analogues. En Bavière, le burgrave von Rietenburg se fit le héraut de la poésie nouvelle ; il fut « le premier en Allemagne à voir dans l'amour malheureux un thème poétique [2] » ; la région de Maastricht eut Veldeke ; en Suisse, Rodolphe de Neuchâtel fut le premier représentant de la nouvelle tendance et celui qui se tint le plus près des modèles provençaux. Après diverses phases illustrées par les trois grands noms de Friedrich von Hausen, le Rhénan, Heinrich von Morungen, le seul interprète de la première lyrique conventionnelle en Allemagne centrale, et Reinmar l'Ancien, qui introduisit la poésie nouvelle en Autriche, le développement atteint son apogée avec Walter von der Vogelweide, le plus grand poète lyrique de ce temps et d'ailleurs de toute la littérature allemande jusqu'à Goethe.

En ce qui concerne le Minnesang en Suisse, sa source principale est le *grand manuscrit de Heidelberg* ou *codex manesse* (C) ; il fut copié à Zurich dans la première moitié du XIVe siècle et contient, assez bien conservés, presque tous les textes de notre auteur. La dernière des huit chansons de Rodolphe de Neuchâtel qui nous sont parvenues ne se trouve que dans ce recueil. A la page 20a, nous y voyons aussi le portrait du

[1] *G. Ehrismann, op. cit.*, p. 185.

[2] W. Scherer, *Deutsche Studien*. II. *Die Anfänge des Minnesanges*, 2. Aufl. Prag, Wien, Leipzig, 1891, p. 93.

Minnesinger intitulé : *Graue Ruodolf von Niuwenburg* (fig. 1). Il est revêtu d'un manteau cramoisi, ourlé d'or et sans manches, recouvrant un vêtement vert ; il est assis sur une sorte de trône surélevé, à coussin, les pieds posés sur un escabeau. Tourné vers la gauche, selon la règle héraldique, il tient dans la main gauche un parchemin déroulé ; sa tête est ornée d'un cercle de perles d'or. Les armoiries qui accompagnent la miniature montrent sur un champ d'or deux pals de gueules chargés de trois chevrons d'argent ; elles correspondent aux armes des comtes de Neuchâtel et sont identiques à celles du sceau de Rodolphe III, mort en 1263.

En second lieu, vient le *manuscrit de Weingarten* (B), conservé à Stuttgart et datant du début du XIVe siècle ; il contient sept chansons de Rodolphe, ici dénommé *Grave R. von Fenis* (fig. 2). Le portrait reproduit à la page 4 du manuscrit représente un jeune homme assis sur un tertre, sous un arbre stylisé. Egalement tourné à gauche, le Minnesinger porte un vêtement rouge et un manteau lilas bordé de fourrure, des souliers noirs à la poulaine. Le buste et la tête droits, il tient dans la main gauche son manuscrit déroulé, tandis que de la droite il fait un geste, deux doigts levés comme pour enseigner. Il porte la couronne de comte, dont cinq perles sont seules visibles. Les armoiries ne figurent pas sur cette miniature.

Les autres manuscrits constituent des sources de moindre importance pour l'étude de notre auteur. Le *petit manuscrit de Heidelberg* (A), le plus ancien recueil de Minnesang et qui remonte au XIIIe siècle, ne renferme que la première strophe de la quatrième chanson ; elle y est attribuée toutefois au poète Niune. Le manuscrit dit *de Würzbourg* (E) présente, sous le nom de Walter von der Vogelweide, une chanson dont les strophes 2 à 4 figurent dans le *codex manesse* comme étant de Rodolphe de Neuchâtel. La première et la deuxième strophes se retrouvent, mais sans nom d'auteur, dans le *manuscrit de Weimar* (F), datant du XVe siècle. L'attribution à Rodolphe de Neuchâtel étant, dans ce cas, considérée d'une manière générale [1] comme très douteuse, ces passages sont classés parmi les apocryphes.

Nos connaissances littéraires de Rodolphe de Neuchâtel ne reposent donc strictement que sur les huit chansons parvenues jusqu'à nous, comprenant en tout vingt-deux strophes, et sur la mention de son nom dans

[1] S. Pfaff dans *Zschr. dtsch. Altertum*, vol. 18, 1875, p. 45. — K. Bartsch, *Die Schweizer Minnesänger*, dans *Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz.* Frauenfeld, 1886, vol. 6, p. XXV et 408. — F. Vogt, *Des Minnesangs Frühling* (sigle : MF.), hgb. v. K. Lachmann und M. Haupt. Leipzig, 1857. 4. Aufl. Leipzig, 1888, p. 264 ; dernière édition par C. v. Kraus : Zurich, 1950, p. 109 et 428. — K. Burdach, *Reinmar der Alte und Walter von der Vogelweide.* Leipzig, 1880, p. 73.

les manuscrits de Heidelberg et de Weingarten, comme nous venons de le voir. A partir du milieu du XIIIe siècle, notre comte-poète est cité une dernière fois comme *der Venis* dans le nécrologe des Minnesinger du Marner[1], et comme « le noble sire de Neuchâtel » *(ein herre wert von Niuwenburc)* dans le nécrologe de Reinmar de Brennenberg[2].

Quelles données historiques certaines avons-nous aujourd'hui quant à la personnalité du comte Rodolphe de Fenis-Neuchâtel? Le château ancestral de sa famille était celui de Fenis[3], c'est-à-dire Fenil, d'où le nom allemand de Vinelz, près de Cerlier, entre les lacs de Bienne et de Neuchâtel. Au dire de l'annaliste Boyve (1654-1739), ce château aurait été détruit par le grand tremblement de terre de 1117 et c'est peut-être la raison pour laquelle ses habitants se seraient transportés l'année suivante à Neuchâtel[4].

L'ancêtre de la famille est Ulrich de Fenis, qui aurait reçu de l'empereur Conrad II, en 1043, le titre de comte et serait mort aux environs de 1070. Au cours du siècle suivant, le comté s'étendit par suite de mariages et d'héritages. Neuchâtel, nouveau domicile de la famille régnante, apparaît tout d'abord en 1011, sous la désignation de *novum castellum*, formant en tant que *regalissima sedes* une partie de la dot d'Irmengarde, fiancée du roi Rodolphe III de Bourgogne, qui, plus tard, devait léguer son royaume aux empereurs Henri II et Conrad II. Quelques-uns de ses seigneurs furent évêques de Lausanne et de Bâle; sous la suzeraineté des Hohenstaufen et des Zaehringen, les comtes de Neuchâtel prirent vraisemblablement part aux guerres d'Italie, aux Croisades et subirent l'influence de l'étranger.

Dans la seconde moitié du XIIe siècle, Ulrich II de Fenis figure parmi les plus puissants dynastes de la Suisse occidentale; son comté s'étendait des lacs de Neuchâtel et de Bienne d'une part, et de l'Aar d'autre part, jusqu'aux environs de Soleure. Il doit avoir participé à la croisade de 1147 et s'intitule seigneur de Neuchâtel et d'Arconciel. Il se fixe à Neuchâtel et transmet ce nom à sa descendance; sa mort survient en 1191 ou 1192. Sa femme, Berthe, fondatrice avec lui de l'église collégiale de Neuchâtel, était, croit-on, de la famille haut-bourguignonne des Granges-Grammont[5].

[1] Ph. Strauch, *Der Marner*, dans *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker*. Strassburg, 1876, vol. XIV, p. 113, vers 273.

[2] K. Bartsch, *Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts*. Eine Auswahl. 4. Aufl. besorgt v. W. Golther. Berlin, 1901, p. 244, vers 65 sq.

[3] *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, vol. V, Neuchâtel, 1930, p. 127-129.

[4] J. Boyve, *Annales historiques du comté de Neuchâtel et Valangin*, vol. I, p. 131.

[5] P. Aeschbacher, *Die Grafen von Nidau und ihre Herrschaft*. Thèse, Bienne, 1924, p. 19.

De leur mariage sont issus Rodolphe II, Ulrich III et Berthold. Le prénom de Rodolphe se retrouve maintes fois durant trois siècles dans la famille, alternant souvent avec celui d'Ulrich. Il y a donc lieu de se demander lequel de ces divers comtes prénommés Rodolphe est le Minnesinger.

Pour des raisons d'ordre chronologique, deux personnages de ce nom sont entrés en ligne de compte et ont fait l'objet de controverses.

L'un est Rodolphe II, fils aîné et encore unique d'Ulrich II vers 1158, selon un acte contemporain [1]. L'existence de Rodolphe II est attestée par des documents de 1182 à 1192 [2]; il est décédé avant la date du 30 août 1196 [3], laissant un fils, Berthold, et une veuve d'origine inconnue, prénommée Comitissa, c'est-à-dire Comtesse. Ce nom de baptême se rencontre au XIIe siècle aussi bien dans le nord que dans le midi de la France (plus spécialement dans la région alpine), ce qui nous autorise à supposer que la femme de Rodolphe II était de langue romane comme la mère de ce dernier [4].

L'autre Rodolphe, objet des controverses, est le neveu du précédent, de la lignée allemande des comtes de Neuchâtel, Rodolphe Ier de Nidau, attesté par des documents de 1201 à 1251 [5] et mort en 1257 ou 1267.

Pfaff et Bartsch [6] font valoir en faveur de ce dernier que la dénomination de « Fenis », dont il est fait état dans le manuscrit de Weingarten et le nécrologe du Marner, ne semblerait applicable qu'à lui, étant donné que son père Ulrich II la portait. Les auteurs précités relèvent, en outre, que si notre Minnesinger devait être Rodolphe II, les chansons qui nous intéressent, imitées de celles du troubadour Folquet de Marseille, seraient l'œuvre d'un homme d'âge mûr, ce qui leur paraît peu vraisemblable. Elles ne peuvent, il est vrai, être de date plus ancienne, car leurs modèles romans doivent avoir été composés entre 1180 et 1191,

[1] G.-A. Matile, *Monuments de l'histoire de Neuchâtel*, vol. I, p. 14.

[2] *Ibidem*, p. 25, 32. — *Fontes Rerum Bernensium*, vol. I, p. 488, n° 96.

[3] G.-A. Matile, *Monuments*, vol. I, p. 37.— *Fontes Rerum Bernensium*, vol. I, p. 492, n° 101.

[4] I. Frank, *Trouvères et Minnesänger*. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le Minnesang au XIIe siècle. Publications de l'Université de la Sarre. Saarbrücken, 1952, p. 151. Au sujet de prénoms féminins tels que Comitissa, Marchesa, Donnella, Comtoressa, voir la note du même auteur dans le *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras* de Barcelone, vol. 22, 1949, p. 255, n. 12. Cf. aussi F. Bergert, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, dans *Beih. z. Zschr. roman. Philol.*, vol. 46, 1913, p. 86, n° 4, et p. 88, n° 5.

[5] G.-A. Matile, *Monuments*, vol. I, p. 38, 70, 71, 76, et J. Grellet, *Généalogie de la maison de Neuchâtel*. Zurich, 1902, p. 117.

[6] S. Pfaff, *Über den Minnesänger Rudolf, Grafen von Fenis, Herrn von Neuenburg-Nidau*, dans *Jahresbericht des Collegiums in Buchweiler*. Strassburg, 1873, p. 3, et : *Rudolf von Fenis*, dans *Zschr. dtsch. Altertum*, vol. 18, 1875, p. 44. — Fr. Pfaff, *Deutsche Nationalliteratur*, hgb. v. J. Kürschner. vol. 8, I. Teil : *Der Minnesang des 12. bis 14. Jahrh.*, Abt. 1. Stuttgart, 1892, p. 35. — K. Bartsch, *Die Schweizer Minnesänger*, p. XV, et : *Deutsche Liederdichter*, p. XL.

terme extrême que la technique du vers et de la rime permet d'envisager, comme le relève avec raison Vogt [1].

D'autre part, il semble que, selon la thèse de Pfaff et de Bartsch, la jeunesse du neveu constituerait un obstacle beaucoup plus important que l'âge mûr de l'oncle, du moment que le premier ne peut guère avoir vu le jour avant 1180, son père, lui-même, n'étant pas encore né en 1158, suivant l'acte que nous avons déjà cité. La naissance de Rodolphe Ier doit très probablement avoir eu lieu quelques années avant 1201, date de la première attestation de son existence dans un document où son père le désigne comme *filius meus Rodulphus*. Il n'y est fait nulle mention de ses frères Berthold, Ulrich et Henri, qui sont donc vraisemblablement puînés. Rodolphe n'apparaît dans les actes à titre indépendant qu'à partir de 1220.

Remarquons, par ailleurs, que si Rodolphe Ier avait été le poète, il aurait dû naître vers 1170 ou 1180, et aurait alors vécu soixante-dix-sept ou quatre-vingt-dix-sept ans, si l'on considère que sa mort ne survint qu'en 1257 ou en 1267 [2]. Or, d'après des documents, aucun Fenis ne paraît avoir atteint cet âge. De plus, l'année 1260 est celle où mourut le Marner qui mentionne la mort de *Venis* dans un nécrologe, qu'il faut en conséquence dater d'avant cette année-là. Si Rodolphe Ier de Nidau avait réellement vécu jusqu'en 1263 ou 1267, comme le voudrait Grellet [3] — qui se base sur des indications, il est vrai, assez peu convaincantes tirées des *Fontes Rerum Bernensium* — les vers du Marner ne pourraient se rapporter qu'à Rodolphe II.

Ajoutons encore que les compositions de notre Minnesinger se situent, d'après les caractéristiques de leur versification, dans la dernière décennie du XIIe siècle et le début du XIIIe, époque à laquelle Rodolphe Ier n'était pas encore né ou était encore trop jeune pour pouvoir en être l'auteur. S'il était tout de même le poète, il faudrait alors admettre qu'il aurait composé à une époque postérieure, en appliquant une technique du vers et de la rime désuète à ce moment-là, ce qui n'est pas exclu, mais paraît bien peu vraisemblable.

Quoi qu'il en soit, l'hypothèse la plus généralement admise aujourd'hui est celle qui fait du comte Rodolphe II de Neuchâtel le Minnesinger [4].

[1] Fr. Vogt, *Des Minnesangs Frühling*, édit. de 1920, p. 352.

[2] E. Baldinger, *Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg*. Neujahrsblätter der literarischen Gesellschaft. Bern, 1923, N. F. 1, p. 17.

[3] J. Grellet, *Généalogie de la maison de Neuchâtel*, p. 117.

[4] E. Baldinger, *op. cit.*, p. 15. — G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*. München, 1935, vol. IV, p. 232. — A. Moret, *Anthologie du Minnesang*. Paris, 1949, p. 106 ; *Le lyrisme médiéval allemand des origines au XIVe siècle*. Lyon, Paris, 1950, p. 31 ; *Les débuts du lyrisme en Allemagne*. Lille, 1951, p. 61. — I. Frank, *op. cit.*, p. 150.

On ne sait que peu de chose sur sa vie ; seuls quelques rares documents le mentionnent. En 1158 il consent, en sa qualité de fils aîné, à un acte de donation que son père Ulrich II a fait établir pour l'abbaye d'Hauterive (Fribourg). En 1182 il approuve avec ses frères la renonciation au bailliage de Frienisberg. Deux documents de 1192 concernant des démêlés entre les abbayes d'Hauterive et de Fontaine-André font mention de lui et de son frère Ulrich III, les deux frères se partageant à cette époque le gouvernement du comté. Le troisième frère, Berthold, devint évêque de Lausanne. Rodolphe II doit être décédé avant le 30 août 1196, puisque ce jour-là son frère Ulrich institua pour lui un anniversaire à Hauterive.

On ne sait rien de certain sur les causes de sa mort ; d'anciennes chroniques assurent qu'il serait tombé avec son père au cours d'une croisade, ou dans un combat contre Berthold V de Zæhringen, à Payerne, en 1190 ; la chronologie s'y opposerait toutefois, puisque les documents de 1192 le citent comme vivant. D'après une autre source, non confirmée, Rodolphe mourut des suites d'une blessure reçue aux frontières de la Rhétie.

L'histoire ne nous en dit pas plus long sur ce digne représentant des premiers seigneurs de Neuchâtel, dont la mémoire est perpétuée par le cénotaphe de grande valeur artistique érigé en 1372 par Louis, dernier comte régnant de la première lignée, dans le chœur de la collégiale de Notre-Dame de Neuchâtel.

Grâce aux chansons qu'il nous a transmises et que nous allons maintenant examiner, le comte-poète a passé à la postérité comme le plus ancien, le plus original et en même temps le plus noble des Minnesinger de Suisse.

Son œuvre connue consiste, ainsi que nous l'avons déjà dit, en huit chansons formant en tout vingt-deux strophes. Il s'agit là d'une poésie raffinée, qui n'était pas destinée à la masse ; c'est pourquoi elle ne fit pas partie du répertoire des chanteurs ambulants et ne nous a peut-être été transmise qu'en partie [1].

Ce qui peut nous servir de critère pour déterminer la date de leur composition, ce sont les conceptions de l'amour courtois déjà complètement développées sous l'influence provençale, ainsi que le style et la terminologie correspondants. Ces éléments désignent l'époque dont le début est marqué par la poésie d'un Hausen et d'un Rietenburg, c'est-

[1] E. Baldinger, *op. cit.*, p. 38.

à-dire 1175 environ. Ce qui permet de les situer plus exactement, sûrement après 1180, c'est la différenciation rigoureuse entre les rimes masculines et féminines, caractéristique des poètes Rietenburg, Veldeke, Hausen et Rodolphe de Neuchâtel, qui, dans les rimes masculines, n'emploient plus l'e atone à l'arsis. L'usage d'assonances telles qu'il s'en trouve chez notre poète, spécialement celles dont les consonnes diffèrent, est typique, selon Burdach [1], pour les années qui précèdent 1190. Les chansons de Rodolphe de Neuchâtel auraient donc été composées entre 1180 et 1190, ou en tout cas peu après cette dernière date. Un poème de Folquet de Marseille, auquel Rodolphe fit des emprunts pour la première et la troisième de ses chansons, date de 1190 ou 1191. Les autres modèles sont plus anciens, de sorte que les vers de Rodolphe doivent tous avoir été achevés peu après 1191. En ce qui concerne l'ordre de succession des poèmes, certaines raisons de forme feraient considérer les chansons 1, 2 et 3 comme étant les plus anciennes ; on trouve dans leurs rimes des irrégularités que l'on ne rencontre plus par la suite.

Une influence des Minnesinger allemands, que Rodolphe a certainement dû subir et qui fournirait des indications importantes pour préciser les dates de ses poèmes, ne peut être prouvée de façon satisfaisante. Les analogies avec les œuvres d'Henri de Morungen [2], de Reinmar, de Rietenburg [3] et de Hiltbolt de Schwangau [4] sont de celles qui se présentent chez tous les poètes de langue allemande ayant subi l'influence romane. Nous avons, en revanche, déjà eu l'occasion de relever l'existence d'une empreinte provençale chez le comte de Neuchâtel. Ceci demande de plus amples explications.

L'auteur suisse Jean-Jacques Bodmer qui, en 1748, détermina les rapports entre la poésie provençale et la poésie allemande, fut le premier à faire remarquer les emprunts faits par Rodolphe à Folquet de Marseille [5]. Bartsch a montré que notre Minnesinger n'avait pas, assurément, suivi exclusivement ce modèle, mais qu'il lui emprunta tout de même des idées, des expressions et des formes prosodiques ; il puisa aussi à d'autres sources et tira parti de réminiscences diverses, ce qui autorise à admettre qu'il recourut à toute une série de chansons pro-

[1] K. Burdach, *Reinmar der Alte und Walter von der Vogelweide*. Leipzig, 1880, p. 156.
[2] S. Pfaff, dans *Zschr. dtsch. Altertum*, vol. 18, 1875, p. 49.
[3] *Ibidem*, p. 50, 55.
[4] R. Weissenfels, *Der daktylische Rhythmus bei den Minnesängern*. Halle, 1886, p. 96, 115.
[5] J. J. Bodmer, *Proben der alten schwäbischen Poesie des dreizehnten Jahrhunderts*. Zürich, 1748, p. 14.

vençales [1]. Les recherches plus récentes de Bartsch dans son ouvrage sur les *Minnesinger suisses* [2], dont les résultats peuvent être considérés, pour la plupart, comme définitifs, prouvent que Rodolphe est tributaire de Folquet, de Peire Vidal et peut-être de quelques autres Provençaux. Cette multiplicité d'influences rend plus que vraisemblable l'hypothèse selon laquelle notre poète se serait servi d'un recueil de chansons. Wallner [3] s'explique la raison d'être d'un tel chansonnier provençal en langue allemande par le fait que le comté de Neuchâtel, tout en appartenant au royaume de Bourgogne, comprenait des régions de cultures latine et germanique. A la cour seigneuriale se rencontraient tout naturellement les jongleurs provençaux et les chanteurs allemands. Rodolphe aurait eu ainsi la faculté d'appliquer l'art acquis de ces derniers aux inspirations fournies par les compositions en vogue de troubadours réputés, transmises de Provence. En ce qui concerne Folquet, Frank [4] va encore plus loin et s'exprime ainsi : « Dépassant les simples points de contact qui lient d'autres Minnesänger aux troubadours et aux trouvères, il y a entre Fenis et Folquet de Marseille un véritable courant continu d'affinités électives qui rend légitime l'hypothèse de relations personnelles. »

Folquet et Peire Vidal comptent parmi les plus célèbres troubadours du XIIe siècle et, en particulier, parmi les meilleurs auteurs de *canzones*, forme typique de la poésie courtoise en Provence.

Folquet de Marseille, fils d'un marchand marseillais d'origine génoise, devint archevêque de Toulouse. Son nom reste attaché aux mesures impitoyables prises en vue de la conversion et de l'extermination des Albigeois. Son existence est attestée depuis 1178 ; il nous a laissé une vingtaine de chansons que l'on date de 1179 à 1195, année où il abandonne la lyre courtoise et la vie profane pour entrer, comme Bertran de Born, dans l'ordre de Cîteaux. Elu abbé du Toronet en Provence (1201), puis archevêque de Toulouse (1205), ami et collaborateur de saint Dominique, il meurt le jour de Noël 1231.

Il est le seul troubadour que Dante, qui l'appelle « Folco », mette dans son paradis, parmi les *spiriti amanti* [5], et Pétrarque l'évoque au quatrième chapitre de son *Trionfo d'Amore*, dans une vision qui ras-

[1] K. Bartsch, *Über den Grafen Rudolf von Neuenburg*, dans *Zschr. dtsch. Altertum*, vol. 11, 1859, p. 145.

[2] K. Bartsch, *Die Schweizer Minnesänger*, p. XV, 403.

[3] A. Wallner, *Rudolf von Fenis-Neuenburg*, dans W. Stammlers Verfasserlexikon : *Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Berlin, Leipzig, 1937, vol. 3, p. 1126.

[4] I. Frank, *op. cit.*, p. 151.

[5] *Divine Comédie* (*Paradiso*, IX, 64).

semble tous les célèbres chantres de l'amour ; il le dénomme « Folchetto ».

Les vers de Folquet chantent la louange de Raimon Barral, vicomte de Marseille, pleurent sa mort et prennent fait et cause pour Richard Cœur de Lion et les Croisades. Il n'est pas toujours possible de les dater avec précision. Leur éditeur [1] les place aux environs de 1180 à 1185, de 1188 et de 1190 à 1191, ce qui nous incline encore davantage à identifier notre Minnesinger avec Rodolphe II. Les cinq compositions de Folquet, qu'il a sûrement connues [2], sont toutes antérieures à 1192, dernière période de sa vie, sa mort s'étant, comme nous l'avons vu, produite à une date indéterminée avant 1196. Les thèmes lyriques de Folquet sont purement littéraires ; ils proviennent de la tradition classique et provençale. Ses poésies amoureuses expriment la conception courante des troubadours, à savoir que l'amour est l'école de l'art poétique. Le style en est très artificiel ; les aphorismes, les sentences, les allégories, les comparaisons et les antithèses abstraites et recherchées abondent. L'originalité de Folquet est d'avoir employé, le premier, ces figures avec autant d'audace et d'éclat. Il passait pour un maître du style raffiné, ses chansons étaient un modèle du genre : il fit école.

Rien d'étonnant à ce que Peire Vidal figure, à côté de Folquet, parmi les poètes auxquels Rodolphe fit des emprunts. « Peire Vidal », dit Stronski, « fut le troubadour que Folquet rencontrait le plus souvent sur son chemin et dont les chansons croisaient continuellement les siennes [3]. » Fils d'un pélissier toulousain, Peire Vidal, qui, contrairement à Folquet, n'est que troubadour et musicien itinérant, nous a laissé une cinquantaine de chansons. Réputé pour sa fantaisie et ses drôleries, il sut mériter un accueil bienveillant dans les cours royales et seigneuriales de France (notamment à Poitiers, auprès de Richard Cœur de Lion), d'Espagne (surtout en Aragon où règne son grand ami Alphonse II), d'Italie (où il se lie avec la famille de Boniface, marquis de Montferrat, chef de la quatrième croisade) et de Hongrie, sous le bon roi Aïmeric (1mre). Mais son séjour préféré reste la Provence et la ville de Raimon Barral, vicomte de Marseille. Sa carrière mouvementée se situe [4] entre les années 1180

[1] S. Stronski, *Le troubadour Folquet de Marseille.* Cracovie et Paris, 1910, p. 70.

[2] C. Pillet et H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours.* Schriften der Königsberger gelehrten Gesellschaft. Halle, 1933, Sonderreihe, vol. 3, p. 155,5, p. 155,8, 155,18, p. 155,21 et p. 155,22.

[3] S. Stronski, *op. cit.*, p. 52 et 84.

[4] E. Hoepffner, *L'Espagne dans la vie et dans l'œuvre du troubadour Peire Vidal.* Mélanges 1945, II. Etudes littéraires. Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, vol. 105. Paris, 1946, p. 39-88, et : R. Lejeune-Dehousse, *Pour la chronologie de quelques chansons de Peire Vidal*, dans *Annales du Midi*, 1943, vol. 55, p. 512-529.

et 1206. La chanson de Peire Vidal à laquelle Rodolphe de Neuchâtel emprunta trois strophes pour son huitième poème [1], est précisément dédiée à Barral, mort en 1192 ; elle doit donc être antérieure à cette date, mais postérieure à une composition de Folquet de Marseille, puisqu'elle réplique à certains de ses vers ; on a estimé que cette œuvre de Folquet est de 1190 environ. « Nous verrions volontiers en 1191 la date de la composition de ces deux pièces », dit Frank, « date qui s'accorde avec celle des autres chansons romanes connues de Rudolf von Fenis, qui, dans la mesure où elles sont datables, se situent avant 1192-1193, terme présumé de la mort du Minnesänger [2]. »

On sent l'influence de deux autres poètes romans dans trois pièces de Rodolphe de Neuchâtel — les deuxième, troisième et cinquième — spécialement quant à leur forme. Ces poètes sont Gaucelm Faidit et Gace Brulé. Gaucelm Faidit, d'Uzerche en Limousin et d'origine plébéienne, est l'auteur d'une soixantaine de chansons fort goûtées à leur époque. Il a circulé entre les cours limousines et provençales, visité, dès 1185-1186, le nord de la France et la Hongrie et pris part à la quatrième croisade. Ce troubadour doit avoir composé son œuvre entre 1185 et 1220, « mais », suivant Frank, « chacune de ces deux dates peut être reculée de plusieurs années [3] ». Gace Brulé, chevalier du comté de Champagne et de Brie, est le plus fécond et le plus réputé des trouvères du XIIe siècle. Quoique le seul document d'archives que nous ayons à son sujet date de 1212, son activité est certainement bien antérieure et paraît avoir débuté vers 1180-1185 [4].

Toutes les sources que nous venons de signaler comme entrant en ligne de compte pour les poèmes de Rodolphe, soit les œuvres de Folquet de Marseille, Peire Vidal, Gaucelm Faidit et Gace Brulé, doivent avoir été transmises à notre poète dans un délai relativement court ; nous pouvons le déduire de la chronologie, puisque ses propres chansons étaient toutes composées autour de 1190. Leur rapide diffusion dans son comté fut en tout cas favorisée par la situation géographique de Neuchâtel, où la poésie étrangère a vraisemblablement été introduite par des jongleurs ou des chanteurs ambulants, comme Folquet, par exemple, en eut à son service [5].

[1] Pillet-Carstens, *op. cit.*, p. 364, 37.
[2] I. Frank, *op. cit.*, p. 167.
[3] *Ibidem*, p. 159.
[4] H. Petersen Dyggve, *Gace Brulé trouvère champenois*. Edition des chansons et étude historique. Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki. Helsinki, 1951, vol. 16.
[5] S. Stronski, *op. cit.*, p. 65.

Rodolphe de Neuchâtel est le seul Minnesinger dont l'affinité avec l'art des troubadours soit saisissable. Il est donc compréhensible que ses rapports avec les modèles précités, en particulier avec Folquet de Marseille, aient présenté pour les historiens de la littérature un intérêt tout spécial. La question essentielle que soulèvent les chansons de notre poète est de savoir s'il a imité, traduit ou librement composé. Ce problème n'a pu, ainsi que le remarque Schwietering [1], être résolu jusqu'ici. « La constatation faite de bonne heure », dit-il, « de l'influence certaine exercée sur l'œuvre de Fenis, notamment par la poésie de Folquet, qui servit de modèle à ses contemporains, repose sur l'emploi d'images caractéristiques communes aux deux auteurs et sur la concordance de la forme des strophes et des vers. On a, à cet effet, isolé des strophes de poésies de Folquet et de Peire Vidal, et on a confronté leur traduction allemande aux passages correspondants de Rodolphe, afin de les envisager sous cet angle arbitrairement restreint. On a, du fait de la concordance ou de la similitude de mots et de phrases séparés, porté un jugement sur l'œuvre elle-même, comme si l'on pouvait diviser la poésie en ses éléments et tirer de telles ressemblances et analogies des conclusions sur l'ensemble. » Schwietering, qui rend même responsable d'un tel procédé Baldinger, dont les recherches sont à la base des résultats actuellement acquis au sujet de Fenis, déclare que « l'exigence bien évidente s'impose de ne comparer des traits de détail qu'à la lumière de leur contexte et seulement en tant qu'éléments significatifs de la composition dans son ensemble [2] ».

Tentons donc de faire droit à cette exigence en comparant maintenant strophe par strophe la traduction littérale des chansons de Rodolphe avec celle de leurs modèles romans, de façon à permettre un jugement concluant sur la nature et la valeur artistique de son procédé et à en déduire leur importance pour l'histoire du lyrisme allemand du moyen âge.

La première strophe de la première poésie déjà, c'est-à-dire celle qui, de toute l'œuvre de notre poète, se rapproche le plus de Folquet, permet de constater dans la manière dont Rodolphe interprète le sujet une différence essentielle par rapport à son modèle ; celle-ci est typique, comme nous le verrons par d'autres exemples.

[1] J. Schwietering, *Der Minnesänger Graf Rudolf von Fenis-Neuenburg.* Eine literarhistorische Untersuchung von E. Baldinger, dans *Anzeiger dtsch. Altertum u. dtsch. Literatur* vol. 44, 1925, p. 25-31.

[2] *Ibidem*, p. 25.

Voici la traduction de la première strophe allemande (MF. 80, 1-8) :

80,1 Si jamais j'ai mis en la Minne bon espoir,
je n'ai présentement par elle ni consolation ni espérance ;
3 je ne sais comment l'issue en pourrait être heureuse pour moi,
car je ne puis ni renoncer ni obtenir.
Il en est de moi comme de celui qui monte sur un arbre
6 et ne peut s'élever davantage, reste suspendu à mi-chemin,
ne peut redescendre,
8 et demeure longtemps ainsi dans les transes.

Lisons maintenant la strophe correspondante de Folquet (VII, 11-20), traduite du provençal :

VII,11 Si jamais j'ai été gai et amoureux,
maintenant je n'ai pas de joie d'Amour et n'en espère aucune.
13 Nul autre bien ne peut plaire à mon cœur,
au contraire, toutes les autres joies me paraissent des ennuis.
Pourtant, pour vous dire la vérité,
16 je ne renonce nullement à l'amour et je ne puis m'en libérer non plus.
Je n'avance pas et ne puis rester ainsi,
comme celui qui se trouve à mi-hauteur de l'arbre,
19 qui est monté si haut qu'il ne peut pas redescendre,
ni monter non plus, tant cela lui paraît périlleux.

Nous voyons que les deux auteurs utilisent différemment l'image du grimpeur : pour Folquet, cette situation désespérée l'incite à ne pas faire de même et à monter courageusement, tandis que Rodolphe n'en voit que le côté pénible qu'il faut endurer avec patience.

Le texte de la deuxième strophe de notre poète (80, 9-16), imitée d'une autre chanson de Folquet, est le suivant :

80,9 Il en est de moi comme de celui
qui s'est adonné au jeu, qui perd
11 et jure d'y renoncer, mais il est trop tard.
De même, j'ai connu trop tard
la grande traîtrise dont la Minne a usé envers moi.
14 Par ses belles manières, elle m'attira
et se moqua de moi, comme un méchant débiteur
16 qui fait de belles promesses et n'a jamais songé au paiement.

Le modèle de Rodolphe (XI, 1-8) s'exprime ainsi :

XI, 1 Quoique je m'en sois tard aperçu,
comme celui qui a tout perdu et qui a juré
3 de ne plus jamais jouer, je dois considérer comme un grand bonheur
de m'être rendu compte à présent
de la grande tromperie dont Amour a fait preuve vis-à-vis de moi.
6 Par de beaux semblants, il m'a fait attendre en vain
pendant plus de dix ans, à la façon du mauvais débiteur
8 qui promet toujours sans songer à rien payer.

L'imitation par Rodolphe, du fond et de la forme, est évidente. Dans les deux textes, l'amant reconnaît son aveuglement, quoique trop tard, comme le joueur. Il faut observer cependant l'opposition fondamentale qui existe dans le développement de cette image : tandis que Folquet se félicite d'avoir vu à temps la duplicité de l'amour et veut choisir une autre voie, Rodolphe, lui, va terminer son chant sur une nouvelle assurance de fidélité à la dame de ses pensées.

Sa dernière strophe (80, 17-24) s'apparente à une troisième chanson de Folquet. Mais malheureusement la transmission manuscrite de ces vers de notre poète est partiellement inintelligible et si imprécise, qu'il serait vain de vouloir les traduire ; nous nous contenterons d'en résumer la teneur : le Minnesinger tient à persister dans son esclavage si sa dame le lui permet, même sans récompense, car si elle voulait le repousser et qu'il dût renoncer à son gracieux salut, sa peine serait encore plus grande et il craindrait d'y perdre sa dernière joie.

Folquet (II, 17-24) dit au contraire :

II, 17 Belle dame souffrez, s'il vous plaît,
l'amour que j'ai pour vous et dont je souffre moi-même ;
19 alors ce mal ne saura me faire du tort,
il me semblera plutôt que nous le partageons à parts égales.
Et si vous voulez que je vous quitte,
22 renoncez à vos beautés, à votre doux rire
et à vos attraits qui m'affolent,
24 et alors je me séparerai de vous, pour sûr.

On voit que Rodolphe laisse de côté le trait d'esprit relatif à la douleur partagée et le compliment sur la beauté irrésistible de la dame. Se rapprochant du vers correspondant du Provençal, « renoncez à vos beautés, à votre doux rire », Rodolphe en vient à cette tournure un peu bizarre : *ir schoener gruoz scheidet sich* (ou *mich*) *von ir lîbe* ; nous la comprenons cependant si nous la mettons en rapport avec le vers 14 de

Fig. 2. Miniature tirée du manuscrit de Weingarten, datant du début du XIVe siècle. L'original (dimensions : 85 sur 125 mm.) est conservé à la Bibliothèque Nationale du Wurtemberg à Stuttgart (Cod. HB. XIII, 1, p. 4).

sa deuxième strophe où il dit : *mit schoenen gebaerden si mich zuo ir brâhte*, expression que le *bel semblan* de son modèle lui a suggérée.

Le deuxième poème de Rodolphe (80, 25-27 ; 81, 1-29) se rattache étroitement au premier ; nous le voyons à la répétition mot pour mot du leitmotiv déjà cité du manque de consolation et d'espoir. Il n'existe pas ici de source unique ; certaines locutions rappellent Folquet (IV, 23 et IV, 40), qui, toutefois, pas plus que Peire Vidal, ne fit usage de la formule strophique choisie par Rodolphe, qui la tint, lui, de Gace Brulé (Petersen Dyggve, XXV, p. 274). Cette formule, que l'on appelle *coblas capfinidas*, consiste à lier deux strophes par le dernier mot de la première repris au premier vers de la seconde, par exemple, strophe 2 ... *doch dien ich niemer mêre* : strophe 3 *Iemer mêre wil ich ir dienen*. Par là, Rodolphe de Neuchâtel introduisit dans la poésie lyrique allemande du moyen âge une forme romane tout à fait neuve.

Tel est le texte de sa chanson :

80,25 La Minne m'ordonne de chanter
et ne veut pas que je me rebute
27 si elle ne me donne ni consolation, ni l'espoir
81, 1 que mon chant me vaudra quelque succès auprès d'elle.
Elle veut que je continue à offrir mon service là
3 où il fut jusqu'ici bien peu apprécié,
là où toute ma patience ne peut servir à rien.
5 Et serait-ce mon droit, pourrais-je seulement y renoncer ?

6 Mais il n'en va pas ainsi de moi : je ne puis renoncer,
je ne pourrai jamais détourner d'elle mon cœur.
8 Le malheur est que je ne puisse m'empêcher
de l'aimer, elle qui me repousse,
ainsi ferai-je toujours, quoi qu'il puisse advenir.
11 Ma grande constance l'exige,
quand même cela ne m'est guère utile.
13 Et quoiqu'elle ne le veuille pas, je la servirai toujours de même.

14 Toujours je veux la servir sans faiblesse,
et cependant je sais que je n'en retirerai aucun avantage.
16 Ce serait bien plus raisonnable de ma part de m'adresser
là où mon amour pourrait s'attendre à être récompensé.
Mais je n'ai guère encore de profit en perspective.
19 Sans cesse, je voue mon service à qui ne me donnera rien en retour.
J'y renoncerais volontiers, si je le pouvais,
21 mais mon cœur s'y refuse.

22 Quoiqu'elle ne veuille me laisser demeurer auprès d'elle,
mon cœur cependant ne s'en veut séparer.
24 Elle ne saurait me détourner d'aimer
à la servir, elle et — pour l'amour d'elle — des dames de mérite.
Et si mon cœur en souffre grand chagrin, on le pourra voir :
27 (car) ce chagrin est (plutôt) ma plus grande joie.
C'est pourquoi elle doit mettre fin à son humeur,
29 car elle ne parviendra jamais à me séparer d'elle.

Le début du poème suivant de Rodolphe de Neuchâtel, le troisième (81, 30-39 ; 82, 1-25), est comme l'écho du précédent. Les quatorze premiers vers (81, 30-39 ; 82, 1-4) sont imités des deux premières strophes d'une chanson de Folquet (V, 1-20).

Lisons d'abord ceux de Rodolphe :

81,30 Je voulais en chantant adoucir mes chagrins.
Je chante parce que je voudrais m'en délivrer,
32 mais plus je chante et plus pressants ils me reviennent à l'esprit :
ainsi ils ne peuvent, hélas, se dissiper grâce à mon chant.
Car la Minne m'a donné une espérance
35 dont je ne puis si aisément me défaire,
il y a trop longtemps que je m'y suis adonné.

37 Puisque la Minne a voulu ainsi me distinguer
en me faisant porter dans mon cœur
39 celle qui peut changer ma peine en joie,
82, 1 je serais fou de vouloir m'en détacher.
Je me plaindrai à la Minne de mon chagrin,
3 car elle qui m'a tant blessé le cœur
peut aussi me convier dans la maison du bonheur.

Les vers de Folquet sont les suivants :

V, 1 En chantant, il m'arrive de penser
à ce que je voulais oublier en chantant.
3 Et pourtant, je chante pour oublier la douleur
et le mal d'amour ;
mais plus je chante, plus je m'en souviens.
6 Aucune autre parole ne sort de ma bouche
que : « Pitié ! »
Car il est vrai et bien évident
9 que dans mon cœur je porte, madame, votre image,
qui me prévient de ne pas changer de sujet.

11 Puisqu'Amour m'honore
tant qu'il me fait vous porter dans mon cœur,
13 je vous prie, par pitié, de m'empêcher de brûler.
Je crains
bien plus pour vous que pour moi-même.
16 Comme mon cœur vous renferme, madame,
s'il lui arrive quelque mal,
il vous faudra le souffrir, puisque vous y êtes.
19 Faites ce que bon vous semble de mon corps,
mais gardez mon cœur comme votre propre demeure.

Cette constatation, que le chant ne fait qu'augmenter le mal d'amour, Rodolphe la paraphrase autrement que Folquet ; il n'emprunte à ce dernier que cette expression : « qu'il me fait vous porter dans mon cœur », sans s'attacher au contexte. L'image suivante : « me convier dans la maison du bonheur » est suscitée par les mots de Folquet « votre propre demeure » ; elle n'a toutefois rien de commun avec la métaphore longuement développée par celui-ci, celle de son cœur, demeure de sa dame, par laquelle il arrive à son antithèse du cœur et du corps. Rodolphe, qui n'a pas pris ce thème en tant que métaphore verbale, suit une autre voie.

Quant aux troisième et quatrième strophes, elles n'ont pas de modèles romans, à part deux réminiscences très douteuses se rapportant à Folquet et Peirol (XXV, 15 ; cf. S. Stronski, *op. cit.* p. 127 ; III, 39 sqq.) ; l'ensemble du poème est, d'après Frank [1], imité dans sa forme de deux chansons de Gaucelm Faidit (Pillet-Carstens, 167, 46) et Gace Brulé (Petersen Dyggve, V, p. 206).

Voici le texte de Rodolphe (82, 5-18) :

82, 5 Je suis surpris combien ma dame me tient lié,
même quand je suis éloigné d'elle.
7 Je songe alors, et c'est ma consolation,
que s'il m'était permis de la voir, mon chagrin s'en irait.
Et ce « quand je suis auprès d'elle » apaise mon esprit.
10 J'espère qu'alors je serai vraiment heureux,
mais c'est justement en sa présence que s'accroît ma douleur.

12 Quand je suis auprès d'elle, mon chagrin est d'autant plus grand ;
il en est de moi comme d'un homme qui s'approche du feu :
14 comme de juste, il se brûle grièvement.
C'est le même effet que provoque en moi sa perfection.
Quand je suis auprès d'elle, je me sens mourir,
17 et pourtant je ne meurs vraiment que lorsque je m'en éloigne,
tant sa vue me réjouit.

[1] I. Frank, *op. cit.*, p. 203.

La cinquième strophe est bien visiblement imitée d'un poème de Folquet (XI, 9-16), celui-là même dont le début servit de modèle à la deuxième strophe du premier poème de Rodolphe.

Voyons d'abord la traduction des vers allemands (82, 19-25) :

82,19 Sa beauté, je l'ai connue ainsi faite
qu'elle agit sur moi comme la lumière sur la phalène
21 qui s'en approche jusqu'à s'y brûler complètement ;
de même, sa perfection m'a ainsi affolé.
Mon cœur insensé ne me laissa nul repos
24 jusqu'à ce que je fusse fou d'elle à tel point
que mon sort sera le même (que celui de la phalène).

Folquet, lui, s'exprime en ces termes :

XI, 9 Par les beaux semblants dont faux Amour se pare,
le fol amant est attiré et s'obstine,
11 comme le papillon, si insensé de nature,
se lance dans le feu dont la lumière l'éblouit.
Mais moi, je m'en sépare et je suivrai une autre voie.
14 Je suis mal récompensé, car autrement je ne m'en séparerais pas.
Je suivrai l'exemple de celui qui sait souffrir :
16 plus il se met en colère, plus il s'humilie.

Le treizième vers de la chanson de Folquet qui servit de modèle aux deux premières strophes de Rodolphe comporte, rappelons-le, cette prière : « Je vous prie par pitié de m'empêcher de brûler » ; le troubadour la paraphrase à la fin de sa chanson (V, 46 sqq.) comme suit :

V, 46 Je sais bien que mon éloge ne me porte pas profit,
quel que soit mon tourment.
Mon ardeur ne fait qu'augmenter et m'accable.
49 Celui qui attise le feu sait qu'il brûle toujours davantage
mais qu'il s'éteint en peu de temps si on ne le ranime pas.

Ce sont ces vers qui éveillèrent chez Rodolphe la métaphore de la phalène, tirée de la onzième chanson de Folquet. L'image classique du feu intérieur qu'on attise est remplacée par celle de la clarté extérieure qui attire l'insecte. De même le besoin d'aimer n'est rendu que plus torturant par la vue de celle qui en est l'objet. Le développement des sentiments dans cette chanson et, en particulier, le passage de la deuxième strophe à la troisième, peuvent se ramener aux transitions du modèle provençal. Rodolphe termine en disant que s'il subit le même sort que la phalène, il le doit à son cœur insensé. Folquet, lui, met la faute au compte de l'amour, et de l'amour seul.

Le texte du quatrième chant de Rodolphe (82, 26-39 ; 83, 1-10), pour lequel nous ne connaissons point de modèle, se présente ainsi :

82,26 Je vois dans la forêt s'incliner le feuillage
qui pourtant brillait naguère dans tout son éclat.
28 Il tombe bientôt et dès lors se tarit
le chant des oiseaux. La neige en est coupable,
qui leur cause tort et douleur.
31 Moi aussi, je suis oppressé jusqu'au moment
où l'hiver sera passé,
33 qui tient maintenant la lande sous son joug.

34 J'ai mis mon corps et mon âme à sa merci,
pour qu'elle les traite comme bon lui semble.
36 Si la Minne veut se montrer favorable envers moi,
tout mon chagrin se changera en joie.
Alors je rajeunirai, sinon je vieillirai.
39 Mais plus douce encore m'est la pensée
83, 1 que celle qui peut me rendre gai et heureux
2 est la meilleure de toutes.

3 Si elle voulait m'exaucer, combien mon chagrin,
si vif soit-il, serait vite adouci.
5 Elle est si pure qu'aucun ne serait
plus riche de joie ni plus passionné que moi.
Si la belle se montrait gracieuse envers moi,
8 tout, pour moi, irait encore mieux que bien,
car meilleure que bonne, telle est la suprême bonté de celle
10 dont mon cœur ne se peut détacher.

La cinquième chanson de Rodolphe a deux strophes ; la teneur de la première est imitée de Folquet (I, 11-20) ; pour la forme, deux autres modèles entrent également en ligne de compte, soit Gaucelm Faidit (Pillet-Carstens, 167, 46) et Gace Brulé (Petersen Dyggve, V, p. 206). La coupe des strophes est pareille à celle de la troisième chanson, mais le mètre est ici dactylique, alors que, pour l'autre, les pieds employés sont l'ïambe et le trochée. Comme Schwietering [1] l'a montré de façon convaincante, cette chanson est en rapport étroit avec la troisième. Il ne verrait pas d'inconvénient à l'intervertir avec la quatrième et à rapprocher ainsi les quatrième, sixième et septième pièces qui ont un motif commun, toutes trois commençant par des descriptions de la nature. Schwietering y voit les caractères d'un groupe de poèmes à part. La

[1] J. Schwietering, *op. cit.*, p. 27.

phrase finale du troisième chant : « Mon cœur insensé ne me laissa aucun repos jusqu'à ce que je fusse fou d'elle à tel point que je subirai le même sort (que celui de la phalène) » engagea apparemment Rodolphe à développer encore davantage cette idée dans une chanson à part (83, 11-24) que voici :

83,11 Je suis moi-même l'auteur de mon chagrin
en recherchant celle qui me repousse.
13 Et celle que je pourrais gagner facilement,
je la fuis, car elle ne saurait me plaire.
J'aime celle qui ne veut pas de moi ;
16 en revanche, celles-là m'aiment, qui me sont indifférentes.
Je puis donc l'un et l'autre : fuir et poursuivre.

18 Quel malheur que je n'aie pas connu la Minne
avant de me donner à elle tout entier !
20 J'en aurais alors détourné mon esprit,
car je n'en obtiens pas ce que je voudrais.
Ainsi, insensé, je reste attaché à une aveugle folie.
23 C'est pourquoi je crains de souffrir encore grand'peine.
Ce chagrin, j'en suis moi-même l'auteur.

La strophe correspondante de Folquet est celle-ci :

I, 11 Je vois qu'Amour
trouve son plaisir dans mon malheur :
13 il me fait mépriser
ce que je possède en abondance
et lutter
16 pour ce qu'il me refuse.
Je fuis ce qui me poursuit
et je poursuis ce qui me fuit :
19 ainsi je ne sais comment m'en tirer,
car je ne puis tout à la fois poursuivre et fuir.

La cause de la souffrance, qu'entraîne l'obligation de poursuivre l'inaccessible et d'éviter l'accessible, est pour Folquet (I, 11 sqq.) Amour se plaisant à être cruel, tandis que pour Rodolphe, c'est l'amant lui-même. Il termine donc son chant comme il l'a commencé : « Je suis moi-même l'auteur de mon chagrin » ... « Ce chagrin, j'en suis moi-même l'auteur. »

On ne connaît pas de modèles provençaux des sixième et septième poèmes. Tous deux commencent par une allusion à la nature et leurs notes dominantes donnent le ton de l'accord final du huitième et dernier chant : ces trois notes sont puissance, grâce et persévérance.

La sixième chanson (83, 25-35) dit ceci :

83,25 Si je regrette si peu l'été
(feuilles et fleurs jonchent la terre)
27 c'est que cette saison
m'a été bien peu favorable auprès d'une femme.
Peut-être les beaux jours la réjouissent-ils,
30 car, alors, je fus sur le point de réussir.
Si l'hiver vient m'aider à vaincre
celle que je continue à supplier sans cesse,
33 c'est lui qu'à bon droit je chanterai.
Jamais mon chagrin ne fut aussi grand.
Hélas, combien la fière dame me torture-t-elle maintenant !

Tel est enfin le septième chant de Rodolphe de Neuchâtel (83, 36-37 ; 84, 1-9) :

83,36 Ni la prairie, ni le chant des oiseaux
ne parviennent à me réjouir, sans quelque consolation
84, 1 de celle qui m'a tellement pris corps et âme
que je ne saurais l'oublier.
Ils peuvent bien chanter tant et plus, les heures d'attente
4 me semblent trop longues. C'est pourquoi je perds confiance.
Pourtant, je suis contraint de subir son joug,
car jamais une femme ne me tint à cœur autant qu'elle.
7 Si elle le veut, je serai quitte de tout souci.
Comme la lune suit le soleil, mon plaisir reste auprès d'elle.
Pourtant, j'en eus plus qu'assez déjà, de cette joie incertaine.

Jusque-là, Rodolphe de Neuchâtel n'a emprunté à ses modèles que quelques vers et strophes isolés ou, pour mieux dire, il s'est inspiré des idées qu'il adapte à son goût, en puisant dans diverses chansons. Son dernier poème, le huitième, ne se comprend, en revanche, qu'en corrélation avec trois strophes d'une chanson de Peire Vidal [1], dont il reproduit exactement la forme et que le troubadour avait composée à l'adresse de Barral de Marseille en 1190 ou 1191, pour chanter son retour au pays. D'après Schwietering [2], ce dernier poème de Rodolphe est l'exemple le plus frappant de sa manière de procéder avec son modèle provençal, si l'on tient compte des circonstances ayant motivé la chanson de Peire Vidal, dont les rapports avec notre poète ont déjà été décelés par Bartsch [3].

[1] J. Anglade, *Les poésies de Peire Vidal.* Classiques français du moyen âge. Paris 1923, vol. 11, 2e éd., p. 89, nº 28.
[2] J. Schwietering, *op. cit.*, p. 28.
[3] K. Bartsch, dans *Zschr. dtsch. Altertum*, vol. 11, 1859, p. 149.

Les strophes en question de Peire Vidal doivent, en effet, être considérées comme une réplique d'une chanson de Folquet[1]. Peire Vidal défend ici contre Folquet le point de vue partagé par Rodolphe, que l'amour est le fruit d'une longue et patiente attente. Rodolphe se réfère à la dite chanson de Folquet et, dans sa contradiction, se range, suivant l'interprétation de Schwietering, entièrement du côté de Peire Vidal. Cette attitude commune fait que Rodolphe adopte le même ton ; le fond aussi est apparenté, mais il n'est toutefois semblable que dans certains détails, comme nous allons le voir. Il ne s'agit que de vagues réminiscences entre les quatrième, troisième et sixième strophes provençales et les première, deuxième et troisième strophes allemandes.

La première strophe de Rodolphe de Neuchâtel (84, 10-18) est ainsi conçue :

84,10 Mon seul espoir, à présent,
c'est qu'elle ait toute puissance sur moi.
12 La puissance, cependant, doit être liée à la grâce.
C'est dans cette espérance que je continue à chanter.
La grâce doit vaincre
15 la puissance à force de pitié,
la grâce sied à la puissance.
Ses vertus sont si parfaites
18 que sa puissance me profitera à bon droit.

Et voici la strophe correspondante de Peire Vidal (28, 19-27), la troisième :

28,19 Car autrement je n'aurais pas de guérison,
mais, voyant que je suis vaincu,
21 ma dame suit le raisonnement
qui veut que celui qu'elle a vaincu la vaincque :
car ainsi la franche humilité
24 doit l'emporter sur la puissance.
Mais moi je ne trouve pas de secours
qui puisse me satisfaire
27 sauf les prières et les cris de pitié.

Rodolphe continue, dans la deuxième strophe (84, 19-27), comme suit :

84,19 Quiconque s'entendrait à un service aussi persévérant,
en lequel je dois pourtant mettre mon espoir,

[1] S. Stronski, *op. cit.*, p. 52, n° XIII.

21 pourrait, c'est possible, remporter un heureux succès.
A la fin, il surmonterait par là
le mal que le désir cause à son cœur ;
24 ce tourment se muerait en rire et félicité ;
son deuil se changerait en pure joie ;
en un instant se paieraient
27 tous les services rendus durant dix ans.

On reconnaît l'inspiration puisée dans la deuxième strophe de Peire Vidal (28, 10-18), dont voici le texte :

28,10 Puisque je n'ai jusqu'ici pas fait de faute,
j'ai tout lieu de penser
12 que pour moi la souffrance se transformera en profit,
car mon succès commence si bien.
Tous les autres amoureux
15 pourront trouver réconfort en moi,
si par un surcroît de labeur
je tire de la neige froide
18 un feu clair et de la mer de l'eau douce.

La troisième et dernière strophe de Rodolphe (84, 28-36) est la suivante :

84,28 Celui qui blâme une si longue persévérance,
n'a pas mûrement réfléchi.
30 Après la souffrance, elle a conduit au bonheur.
L'affliction est payée de joies
à celui dont la persévérance est telle,
33 qu'il sait décemment supporter
sa douleur et supplier, pour obtenir grâce.
Il devient aisément un homme heureux.
36 Telle est l'assurance que je conserve toujours.

Cette strophe présente des rapports avec la cinquième de Peire Vidal (28, 37-45) qui dit :

28,37 Celui qui blâme une longue attente
commet une grande faute :
39 en Arthur, les Bretons
avaient mis leur espoir ;
moi j'ai, grâce à ma longue patience

42 conquis, avec grande douceur,
un baiser que la force de l'amour
m'avait fait voler à ma dame,
45 (et que) maintenant elle doit m'accorder (d'elle-même).

L'allusion de Peire Vidal à la *spes britannica* se rapporte à la croyance bien connue des Bretons qui ne désespèrent pas de voir revenir leur roi légendaire, plutôt qu'à l'existence du petit roi Arthur, fils de Geoffroi, comte de Bretagne, né en 1187 et assassiné en 1204. Le poète a vraisemblablement voulu dire, en une expression conforme à son style exalté, qu'il a enfin obtenu la récompense de sa patience obstinée, semblable à celle des Bretons, puisque le baiser qu'il a volé jadis lui est accordé à présent de plein gré.

La comparaison entre la chanson de Folquet et la réplique de Peire Vidal éclaire aussi bien la différence de leurs opinions respectives que la position particulière de Rodolphe de Neuchâtel vis-à-vis des deux Provençaux. Certaines tournures de Folquet (XIII, 19 ; III, 59 et VII, 11), ainsi que la connaissance de lieux communs occidentaux, peuvent avoir inspiré à Rodolphe l'expression nuancée qu'il donne au thème : « la puissance doit être liée à la grâce. » Peire Vidal, lui, met en revanche la soumission volontaire de l'amant au centre de son développement lyrique pour faire ressortir le frappant paradoxe de la « victoire du vaincu ». Le mot *humilité* ne le rapproche qu'en apparence de Rodolphe, car la forme *humilitatz*, comme le mot moyen haut-allemand *hulde*, est équivoque. Alors qu'il signifie pour Peire Vidal la soumission volontaire de l'amant et est utilisé par Folquet au sens de *merce*, Rodolphe lui donne le sens de « grâce » *(genâde)*, et remplace le *franc* de Peire Vidal par la « clémence » *(miltekeit)* se rapportant à sa dame. Folquet donne aussi son inspiration immédiate à la deuxième strophe. Malgré leur tourment, Peire Vidal et Rodolphe comptent inébranlablement sur une récompense finale. Mais Rodolphe, tout en jouant avec prédilection sur le thème « peine et joie », montre bien que c'est Folquet qu'il vise lorsque, indépendamment de Peire Vidal, il fait allusion au « service de dix années » ; Folquet, nous l'avons vu, avait employé cette expression dans une strophe (XI, 7) qui avait servi de modèle au premier poème de Rodolphe (str. 2). Le vers « Quiconque s'entendrait à un service aussi persévérant » est donc une réminiscence directe de Folquet ; Rodolphe se sert encore d'une formule précédente de ce dernier (III, 59) en reprenant son premier thème, c'est-à-dire la consolation par la grâce, au lieu

d'insister comme Peire Vidal sur la confiance mise dans la longue attente qui sera sûrement récompensée un jour.

Nous voyons donc que Rodolphe de Neuchâtel, même là où il suit Peire Vidal, ne tombe nulle part au niveau d'un simple traducteur. « Si l'on ne veut pas donner au mot ' traduire ' une signification nouvelle, arbitraire », dit Schwietering [1], « il faut éviter en principe d'appeler ainsi l'assimilation d'une poésie étrangère par un auteur du moyen âge. Car ' traduire ' suppose une attitude qui rend tout à fait relative l'opinion personnelle et qui doit donc être complètement étrangère à une époque qui a du style et où la spontanéité est plus forte que le sens de l'objectivité. » Au moyen âge l'adaptation poétique n'est concevable, d'après Schwietering, qu'en tant que prise de position personnelle ; la fantaisie de l'artiste s'éveillerait plutôt au contact d'un esprit opposé qu'à celui d'un esprit analogue.

Vis-à-vis de Folquet, l'attitude de Rodolphe comme Minnesinger de langue allemande, n'est pas essentiellement différente de celle d'un troubadour à l'égard d'un confrère ou d'un rival ; notre poète peut aisément se mêler à leurs discussions, car la culture occidentale avait fait naître entre les deux langues beaucoup d'équivalences dans le vocabulaire courtois. Ce n'est pas seulement dans le domaine poétique de la métaphore que l'assimilation est effective. Du moins les images empruntées au domaine de la puissance ou à la hiérarchie sociale avaient-elles pour rôle, même dans la vie quotidienne, de voiler et d'éviter les associations d'idées d'ordre trop nettement érotique. Dans cette intention, notre poète anime la métaphore d'une vie nouvelle et — tel Folquet, lorsqu'il parle de la *merce* et de ses compagnes — recourt à l'allégorie pour personnifier (84, 12 sqq.) la Grâce *(genâde)* et la Puissance *(gewalt)*.

« La nature plus calme et paisible de Rodolphe s'accommode mal de la plainte véhémente des troubadours et de leurs images audacieuses ; il en atténue la sensualité et la hardiesse de langage », dit Wallner [2]. La tendance qu'on distingue chez Rodolphe à user de proverbes et de paraboles gnomiques ne résulte pas non plus d'une impulsion populaire [3], ce qui serait en opposition absolue avec le caractère particulier de sa poésie ; il faut interpréter ce penchant comme un effort pour voiler une pensée trop directe, et comme une particularité aristocratique de son art. Les images empruntées par Rodolphe à ses modèles, telles que celle de

[1] J. Schwietering, *op. cit.*, p. 29.
[2] A. Wallner, cf. annot. 3, p. 15.
[3] E. Baldinger, *op. cit.*, p. 60 et 68.

l'homme juché sur un arbre et qui ne peut ni monter ni descendre, du joueur qui maudit le jeu sans parvenir à y renoncer, ou de la phalène qui se brûle à la flamme, toutes ces métaphores ne doivent guère avoir paru nouvelles à ses contemporains ; elles faisaient partie, semble-t-il, d'un patrimoine occidental commun. Ce qui est essentiel, en revanche, c'est que sa poésie est symbolique et ne transmet pas les pensées et les sentiments directement ; l'image n'est pas recherchée pour elle-même. On le voit par exemple à ce que ses chansons ne font que rarement état de la nature, qu'elle n'y joue pas un rôle actif et ne lui sert jamais d'intermédiaire pour exprimer la joie. Elle n'apparaît que dans le quatrième chant par la complainte de la fin de l'été, ainsi que dans le sixième et le septième pour évoquer le chagrin d'amour ; il n'y est fait allusion que de l'été et de l'hiver, des bois et des feuillages, de la lande et de la neige, des fleurs et du chant des oiseaux, mais ni de la rose ni du tilleul, ces accessoires habituellement si prônés par les Minnesinger. La poésie de Rodolphe avec son analyse froide et rationnelle des sentiments, ses réflexions, sa discussion de la vie intérieure, est entièrement subordonnée aux conventions sociales et aux préceptes courtois ; c'est là une poésie avant tout intellectuelle, et, comme celle de la noblesse en général, nullement destinée à la masse. Baldinger [1] voit dans les poèmes de Rodolphe « le type du Minnesang suisse qui, plus qu'aucun autre groupe régional, est marqué par l'absence de toute empreinte populaire, de toute réminiscence des légendes héroïques allemandes, de toute impression religieuse et vise presque uniquement à la finesse aristocratique et esthétique de la forme ».

Le fait que Rodolphe de Neuchâtel a subi l'empreinte provençale quant à la forme de ses œuvres (son vers principal est le décasyllabe de la chanson romane, dont il fit un tétramètre dactylique et, une fois, un pentamètre ïambique), ne suffit toutefois pas à résoudre le problème que pose la forme de son art ; ce problème est d'ordre musical. Rodolphe eut-il d'abord connaissance du texte des chansons provençales ou en apprit-il en premier lieu les mélodies par quelque jongleur ? Une transmission directe et personnelle de cette musique paraît avoir été le seul moyen de diffusion, si l'on songe à l'insuffisance de la notation neumatique, qui servait tout juste d'aide-mémoire. En admettant que le poète a eu connaissance des mélodies provençales, ce que semble exiger le genre particulier de sa poésie, la forme des strophes et des vers étant la même, doit-on en conclure nécessairement que les textes allemands

[1] E. Baldinger, *op. cit.*, p. 60.

auraient simplement été appliqués aux mélodies étrangères? Schwietering[1] pense que ce n'est pas le cas, vu l'esprit indépendant et créateur manifesté par Rodolphe dans sa façon de traiter les sujets. Gennrich a soutenu, il est vrai, dans ses recherches sur le Minnesang touchant ses rapports avec l'art des trouvères et des troubadours[2] l'opinion suivante : « Dans cette sorte d'imitation ce n'est ni la structure de la strophe, si intéressante soit-elle, ni le fond, si émouvant qu'il puisse être, qui sont déterminants ; seule la mélodie a fait surgir les textes nouveaux, la connaissance d'une mélodie suffisant par elle-même à suggérer les paroles qu'on y ajoutera. Il est toutefois incontestable », reconnaît-il, « que la connaissance de la formule strophique du modèle peut être naturellement d'un appréciable secours. » Gennrich a minutieusement comparé sur les manuscrits musicaux de Milan, de Paris et de Florence[3] le rythme et la strophe des chansons de Folquet, de Gace Brulé et de Peire Vidal ayant servi de modèles à Rodolphe de Neuchâtel pour ses poèmes 1, 2 et 8 ; il en conclut, qu'ici « les décasyllabes romans et moyen haut-allemands concordent parfaitement quant au rythme[4] ». Ainsi l'on ne saurait contester l'application de paroles moyen haut-allemandes à des mélodies romanes correspondantes. Gennrich a reconstitué les mélodies de trois poèmes de Rodolphe qu'il a transcrits en notation moderne (voir planches I-III) ; voici comment il s'exprime sur la façon dont le Minnesinger neuchâtelois adapte son texte, en prenant comme exemple la première chanson de Rodolphe, empruntée à Folquet :

> Quand la concordance entre deux chansons est si parfaite que non seulement la teneur en est identique, mais aussi la coupe des strophes, avec la même alternance des rimes, l'observation des *coblas unisonans* (c'est-à-dire de la même succession de rimes dans toutes les strophes) et surtout le même mètre dactylique à quatre accents toniques, complètement étranger à la vieille métrique locale, on ne peut plus envisager d'autre possibilité que celle-ci : seule la mélodie romane empruntée par le poète moyen haut-allemand a pu imposer ce nouveau rythme et ceci d'autant plus qu'il eût été beaucoup plus facile à l'auteur de conserver sa prosodie habituelle, s'il ne s'était agi que d'une pure traduction ou d'une transposition du texte roman[5].

[1] J. Schwietering, *op. cit.*, p. 31.

[2] Fr. Gennrich, *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*, dans *Zschr. Musikwiss.*, vol. 7, 1924, p. 71-87, et : *Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst*, dans *Zschr. dtsch. Bildung*, vol. 2, 1926, p. 536-566 ; 622-625.

[3] *Manuscrit musical de Milan G.*, Ambrosiana R 71 superiore fol. 3a, fol. 42d et fol. 129c, *Manuscrit de Paris*, Bibliothèque nationale fr. 846, ainsi que *Manuscrit de Florence Q.*, Riccardiana 2909, fol. 107d.

[4] Fr. Gennrich, *Der deutsche Minnesang*, p. 545, 563.

[5] *Ibidem*, p. 564.

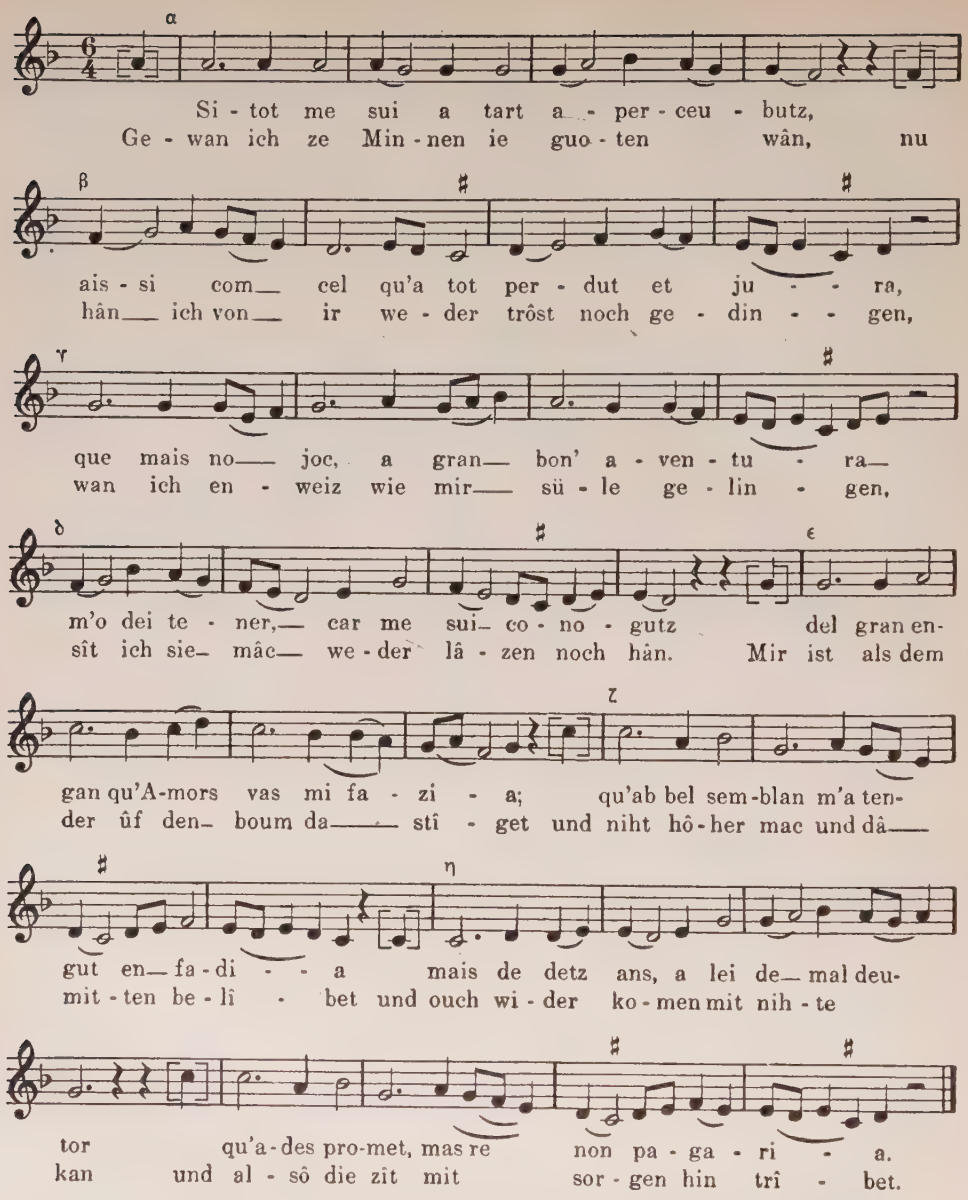

PLANCHE I

Chanson n° 1 de Rodolphe de Neuchâtel (première strophe) en notation moderne d'après GENNRICH, avec texte original de Folquet (cf. traduction française p. 19).

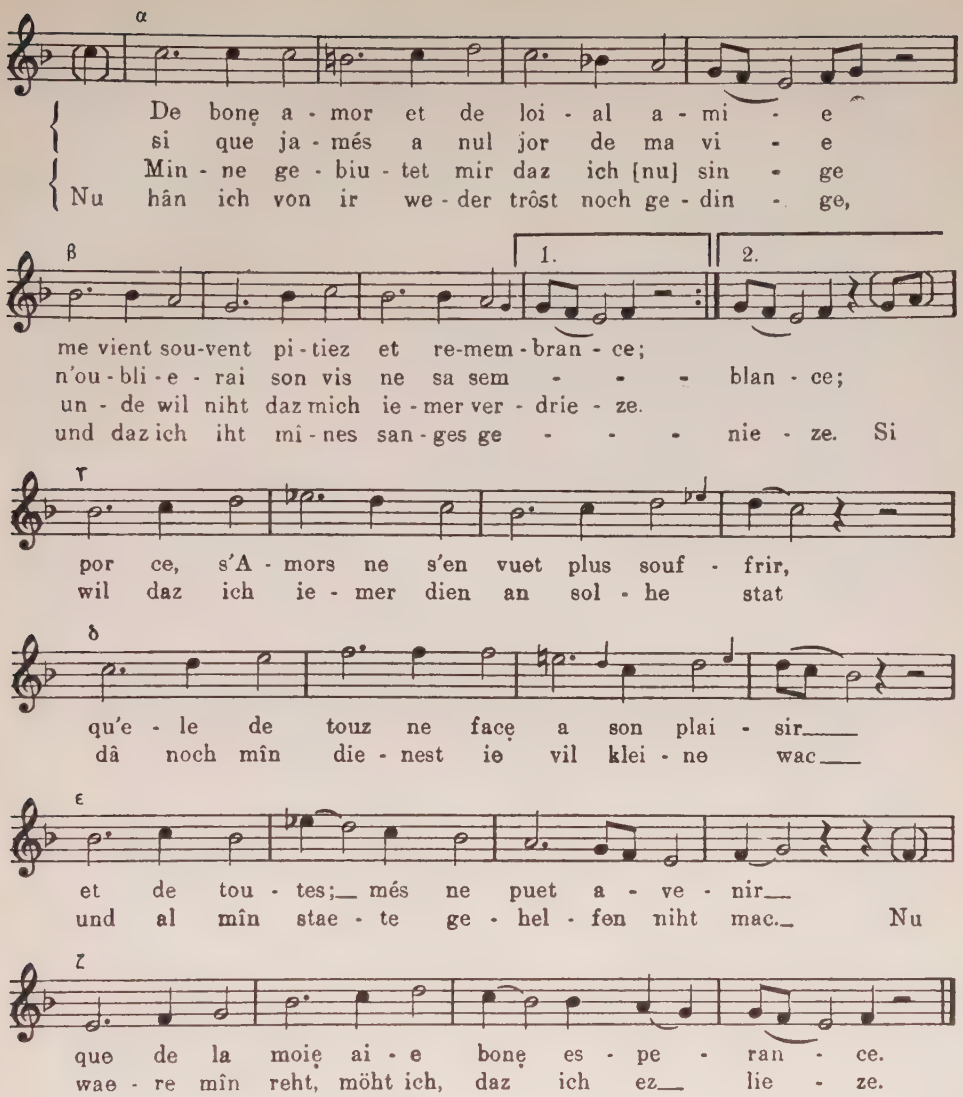

PLANCHE II

Chanson nº 2 de Rodolphe de Neuchâtel (première strophe) en notation moderne d'après GENNRICH, avec texte original de Gace Brulé (cf. traduction française p. 21).

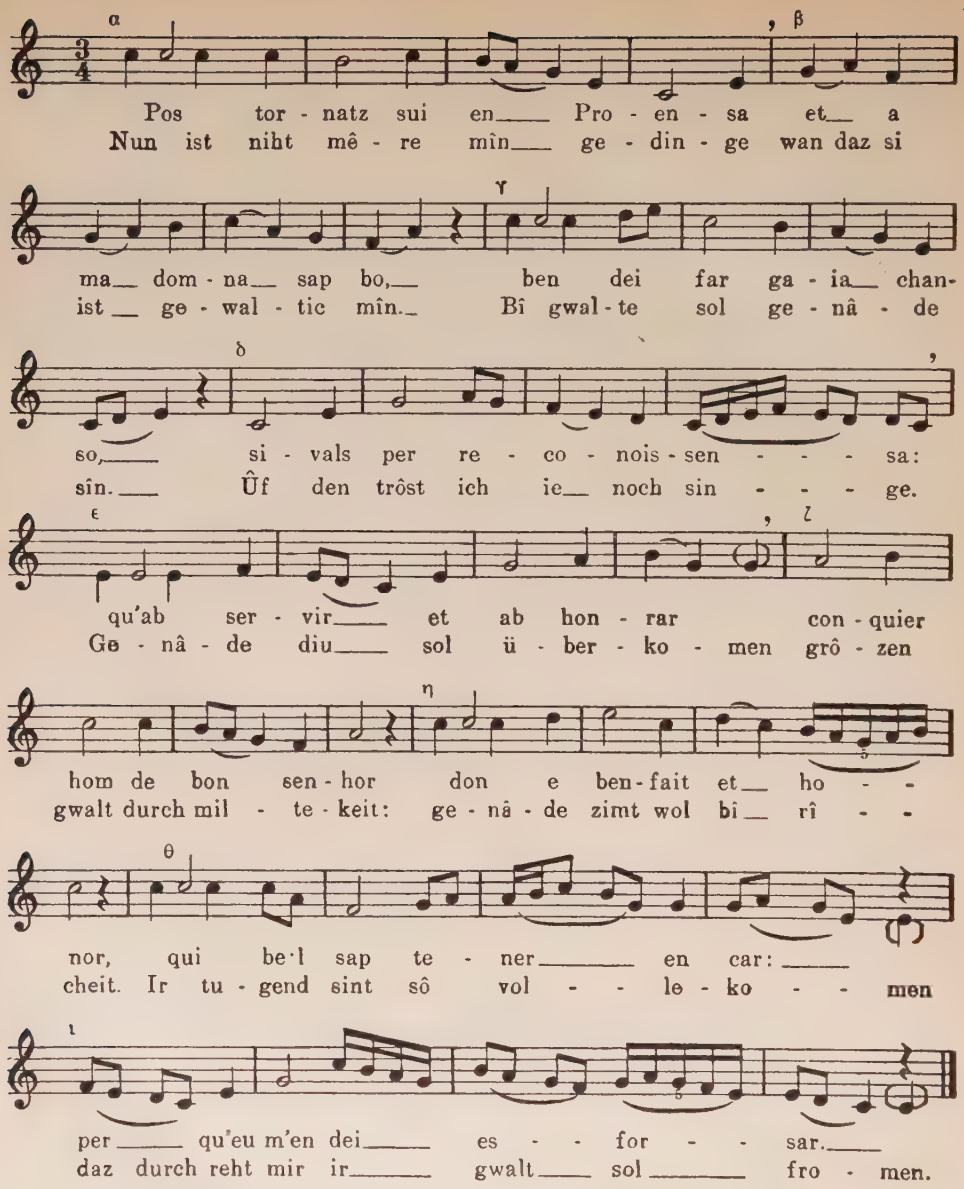

PLANCHE III

Chanson n° 8 de Rodolphe de Neuchâtel (première strophe) en notation moderne d'après GENNRICH, avec texte original de Peire Vidal (cf. traduction française p. 28).

Cette étude critique nous permet de conclure que le talent de Rodolphe de Neuchâtel s'applique surtout à la forme, mais qu'en adaptant ses modèles, il s'est toutefois avéré créateur en ce sens qu'il a assimilé l'esprit des troubadours, pour lui étranger, en l'harmonisant avec sa sensibilité propre et en le soumettant aux règles rigoureuses de l'art courtois. Il a joué un rôle très important en tant qu'intermédiaire entre les chanteurs de langue romane et leurs disciples allemands ; c'est grâce à son œuvre que l'on a pu faire les découvertes actuelles sur l'origine provençale de la poésie lyrique dans les pays allemands.

Datant de la fin du XIIe siècle, les œuvres du comte Rodolphe de Neuchâtel font de lui le plus ancien des Minnesinger suisses ; il est bien représentatif — comme nous le disions au début — de cette seconde période du lyrisme allemand du moyen âge sur laquelle l'influence de la poésie romane fut décisive. Il peut être considéré à juste titre comme « le premier véritable interprète du lyrisme étranger en Allemagne ». Sa nationalité et son rôle d'intermédiaire le font à bon droit passer dans l'histoire de la littérature pour « le premier de ces écrivains ' limitrophes ' entre la France et l'Allemagne dont la lignée atteint son apogée avec Conrad-Ferdinand Meyer [1] ».

[1] R. M. Meyer, *Die deutsche Literatur bis zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts* Berlin, 1916, p. 149, 153.